

*Tranchini, Elina*

## Deconstrucción y campo intelectual en El Capital: Noticias de la antigüedad ideológica de Alexander Kluge

---

**VII Jornadas de Sociología de la UNLP**

*5 al 7 de diciembre de 2012*

**CITA SUGERIDA:**

*Tranchini, E. (2012) Deconstrucción y campo intelectual en El Capital: Noticias de la antigüedad ideológica de Alexander Kluge [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2304/ev.2304.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2304/ev.2304.pdf)*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

## Deconstrucción y campo intelectual en *El Capital*. Noticias de la antigüedad ideológica de Alexander Kluge<sup>1</sup>

Elina Tranchini (UNLP)

Email: [emtranchini@cpsarg.com](mailto:emtranchini@cpsarg.com); [elinatranchini@yahoo.com.ar](mailto:elinatranchini@yahoo.com.ar)

### 1.- Introducción

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que analiza la posibilidad de representación visual de las categorías de la teoría social. *Noticias de la Antigüedad ideológica. Marx. Eisenstein. El capital (Nachrichten aus der ideologischen Antike / Eisensteins Kapital)* es un film de nueve horas y media de duración dirigido por el cineasta alemán Alexander Kluge. El film transpone el esbozo escrito por Sergei Eisenstein de llevar al cine uno de los textos más relevantes de la teoría económica y social, la obra maestra de Karl Marx, *El Capital*. Entre fines de 1927 y mediados de 1928 Eisenstein escribió una serie de notas a las que redactó con un estilo fragmentario en forma de diario privado a lo largo de unas veinte páginas.<sup>2</sup> En ellas el director ruso se proponía llevar a la pantalla *El Capital* siguiendo la estructura elaborada por el mismo Marx para redactarlo, estructura que Eisenstein consideraba la "única salida lógica posible".<sup>3</sup> Eisenstein, quien consideraba posible transponer conceptos de la teoría social a imágenes fílmicas, imaginaba la puesta en pantalla de conceptos abstractos, de tesis formuladas lógicamente y de fenómenos intelectuales, "un cine que permitiera hacer que se expanda emocionalmente la abstracción de una tesis". Sólo un cine así estaría en condiciones de "llevar a la pantalla el sistema de conceptos que contiene

---

<sup>1</sup> Para su presentación en las VII Jornadas de Sociología organizadas por el Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, en la Mesa 38: El ojo interminable. Reflexiones sobre la imagen. Un primer esbozo de este trabajo fue presentado en las XIII Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia. Universidad Nacional de Catamarca, Argentina, 10 a 13 de agosto de 2011.



"Notes for a Film of *Capital*". *October*. Vol 2. The M.I.T.Press, Summer 1976: 3-26.  
1 inglés de Maciej Sliwowski, Jay Leyda y Annette Michelson.

*El Capital* de Marx”.<sup>4</sup> Eisenstein nunca llegó a filmar la película que hubiera constituido su mayor desafío creativo.

Una primera aproximación simple y lineal al trayecto transpositivo que culmina con *Nachrichten* nos permite imaginar a Eisenstein leyendo *El Capital* de Marx, y luego reescribiéndolo en su esbozo de guión, y ochenta años más tarde a Kluge leyendo a Marx y a Eisenstein y reescribiendo fílmicamente sus textos. No me detendré en el análisis del trayecto semiótico de la historia de todas las lecturas y juegos de transposiciones que se dieron a lo largo de todo el recorrido, tarea que por su extensión y complejidad resultaría inabordable a los fines de esta ponencia.<sup>5</sup> Sólo examinaré algunas de las primeras ramificaciones que tuvo este recorrido transpositivo, y cómo esas influencias se fueron articulando en el entramado intelectual que Kluge captura en su film. Me centraré en examinar la articulación entre por un lado, la concepción marxista de la historia, y aquí me detendré en el eje teórico argumental mercancía - trabajo asalariado - industria, expuesto por Marx en *El Capital*, y retomado por Eisenstein en sus notas y por Kluge en su film, y por otro, el eje de resignificaciones propuestas por la interpenetración planteada doblemente, primero por el texto de Eisenstein, entre percepción del mundo y montaje, y luego por Kluge, entre su intento de reconstrucción de aquel pasado cultural fundante de la vivencia postmoderna de deconstrucción discursiva, y su propia concepción de la dialéctica marxista a la que desencuadra e inserta en un juego imaginario de profundas rupturas que conmueven y quiebran el lugar del sujeto de la enunciación.

## 2.- Kluge

Cineasta, innovador en la realización televisiva, escritor y ensayista, Kluge es un intelectual y teórico social formado al amparo de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, y muy especialmente cercano a la sociología de Theodor W. Adorno que lo acercó a Fritz Lang, con quien se inició como asistente en la dirección cinematográfica. Kluge es co-autor de un documento relevante en la historia del cine, el *Manifiesto de Oberhausen*, firmado en 1962 en el Festival de Cine de la ciudad homónima junto a un grupo de veintiseis cineastas. Acorde



---

ensteniana de *Écrits sur le Cinéma* de Jean Epstein y de *Essays on Art* del pintor Malevich '16; 1977.

con los cambios ideológicos de la Alemania de post-guerra, el Manifiesto consistía en una proclama radical que preanunciaba la cultura de Mayo del 68 e inauguraba la muerte del viejo cine y el nacimiento de uno nuevo que ejercería la libertad ante las convenciones estéticas y las presiones comerciales y de los grupos de presión, y que se dio en llamar el Nuevo Cine Alemán.

Kluge nació en Halberstadt, Saxony-Anhalt, creció durante la Segunda Guerra Mundial, y estudió historia, música y dibujo, primero en la Phillips-Universität de Marburg, y después en la Goethe Universität de Frankfurt am Main, donde se doctoró en leyes. En Frankfurt conoció a Adorno, con quien trabajó en su Instituto de Investigación Social y quien lo introdujo en la investigación teórica del cine y lo presentó a Fritz Lang. Desde aquel set de filmación de la aventura indiana de 1958 de *Der Tiger von Eschnapur* (El tigre de Eschnapur), y en el que se desempeñó como asistente de dirección de Lang, Kluge se decidió por el cine y filmó más de treinta películas. La primera sería un corto de 29 minutos, *Brutalität im Stein* (La eternidad del ayer) (1960), un ensayo fílmico sobre el monumentalismo arquitectónico que combinaba montaje y expresionismo para describir la búsqueda de sacralización estética de la arquitectura colosal y grandilocuente del nazismo. Si la revisión del pasado nazi, tema que hasta entonces había permanecido acallado por el cine comercial alemán, resultó todo un atrevimiento para muchos de sus contemporáneos, la revulsividad del cine de Kluge no se limitaría a cuestiones de emoción política y se dedicaría a quitar el aliento a sus espectadores más conservadores.

El cine de Kluge es un cine en el que prima el compromiso teórico y político, un cine de vanguardia caracterizado por la búsqueda conceptual y el desafío y la experimentación formal. Su estética es arriesgada y está al servicio de poner en imágenes la realidad entendida con una concepción dialéctica, para lo cual utiliza procedimientos cinematográficos de una complejidad refinada. En primer lugar, un montaje fragmentario que busca transgredir recreando un efecto de collage en el que se dan cita una serie de textos de fuentes diversas y diferentes soportes que se suceden en combinación acelerada. Algunas de las estrategias enunciativas y retóricas que se ponen al servicio de definir tal búsqueda de transgresión son: el uso de efectos visuales especiales logrados con tecnología digital, la inserción de citas y secuencias pseudo-documentales, de diálogos filosóficos, de conversaciones telefónicas, de dibujos, fotografías, fotomontajes, dramatizaciones, lecturas en voz alta, nents' que citan el documental histórico televisivo, la inclusión de



procedimientos de distanciamiento y ‘ostranienies’, rarefacciones visuales y sonoras, la puesta en evidencia de las contradicciones de los personajes observados en paralelo, la exaltación expresionista de los desencuadres arquitectónicos en los edificios urbanos y sus espacios interiores, corredores, puertas, escaleras; el uso de los espacios vacíos que marcan una ausencia.

Puesto a hacer literatura, el escritor Kluge ha producido una literatura de deconstrucción, compuesta tanto por ensayos sobre teoría social como por obras de ficción, historias cortas, narradas con técnicas de intertextualidad y discontinuidad narrativa, interpolación de textos no literarios, y combinación de géneros y de soportes. Entre sus escritos teóricos, puede citarse *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (*Esfera pública y experiencia: Hacia un análisis de la esfera pública burguesa y proletaria*), trabajo escrito junto al sociólogo Oskar Negt, publicado en 1972, y en el que critica y amplía la concepción de la esfera pública expuesta por Jürgen Habermas en su texto *Hacia una transformación de la esfera pública*,<sup>6</sup> desarrollando el concepto de una esfera oposicional y/o proletaria. En esta dirección los films de Kluge han resignificado al cine como formando parte de esa esfera oposicional, como una contra-esfera pública crítica y de la que el montaje es la herramienta técnica y formal privilegiada.<sup>7</sup>

### 3. Eisenstein

Entre octubre de 1927, cuando finalizó el rodaje de *Octubre*, y enero de 1928, Eisenstein permaneció ocupado en el montaje de las veintinueve horas filmadas y su reducción a los 90 minutos de duración de la versión final. El período puede ser descripto como una de las mayores épicas de la historia del cine, ya que estuvo tensionado y enrarecido por las presiones de la censura estalinista, que no sólo había ordenado la supresión total de las escenas en que aparecía Trotski, sino que hizo circular el rumor de que Eisenstein y su director de fotografía Alexandrov pertenecían a la oposición trotskista. Eisenstein escribió sus “Notas sobre *El Capital*”, unas veinte páginas que constituyen solamente un bosquejo, entre el fin del rodaje

<sup>6</sup> Publicado en español como *Historia y crítica de la opinión pública*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. Varias ediciones



nicos de elaboración conceptual de esta contra-esfera pública cinematográfica en: *Abschied chacha sin historia* (1966), *Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos* (Artistas bajo la carpa 1968); y *El ataque del presente al resto de los tiempos* (1985).

de *Octubre* y abril de 1928, cuando ya había concluido el período de mutilación y censura de *Octubre*, y también el estreno, el 14 de marzo de 1928, y el fracaso de público. El bosquejo del film sobre *El Capital* hecho por Eisenstein puede entenderse como una reflexión sobre *Octubre*, Pero también sobre las limitaciones, tanto estéticas como de representación, que Eisenstein encontró para resumir en apenas dos horas las imágenes de la Revolución de 1917, y también una búsqueda de liberación intelectual ante el penoso episodio de la censura estalinista. Si bien las notas se interrumpen en mayo de 1928, cuando es nombrado profesor en la Escuela Estatal de Cine, el proyecto de Eisenstein parece haber continuado vivo, tal como lo demuestra su encuentro en París con el novelista James Joyce, un año más tarde, a fines de 1929.

En sus notas de fines de 1927, Eisenstein ya habla de encontrarse con Joyce, o al menos ya menciona la forma en que la literatura de Joyce inspira su pensamiento de filmar *El Capital*. “Una asociación implica una causa motriz inicial. Establecer el conjunto de esas causas, sin las cuales no hay con qué asociarse.... Joyce puede ayudarme en mis propósitos: del plato de sopa a los navíos ingleses hundidos por Inglaterra”.<sup>8</sup> El 30 de noviembre de 1929 el joven Eisenstein, de 31 años, víctima de una ceguera temporal debido al agotamiento por el exceso de anfetaminas y por el trabajo de la post- producción de *Octubre*, visita en París a Joyce, el escritor maduro, quien a los 47 años padecía una ceguera progresiva. Juntos escuchan un disco que reproduce la lectura de la novela *Ulises* de Joyce, publicada en 1922, y conversan sobre la idea de Eisenstein de filmar tanto la novela de Joyce como también *El Capital*. Ya desde 1927, cuando había empezado a esbozar algunas ideas, Eisenstein había imaginado filmar *El Capital* como si fuera el *Ulises*, concretizando los conceptos teóricos expuestos por Marx en *El Capital*, para lo cual se proponía traspolar al cine la estrategia joyceana de narrar una historia que transcurre en un solo día, así como ciertos patrones de enunciación y estrategias narrativas del *Ulises*. El film mostraría un día en la vida de un obrero, tal vez contado desde el punto de vista de la mujer del obrero, y todas las imágenes e ideas que se fueran derivando de aquella línea argumental central.

El desafío era obtener un cine que subvirtiera la ley de las unidades de tiempo y lugar y que procediera a través del encadenamiento de asociaciones libres en la dirección del método de libre asociación expuesto por Freud unos años antes, y que había influido en Joyce. Del *Ulises*

idea de bajar de la teoría conceptos que serían trasladados a imágenes





alegóricas figurativas. Ya no el proletariado, sino un obrero en overol trabajando por una causa. Tal como lo había logrado Joyce traspolando al *Ulises* el método narrativo presente en *La Odisea*, Eisenstein intuía que la novela de Joyce y su método de monólogo interior en la forma del flujo de conciencia encerraba el germen de un método formal que permitiría articular cinematográficamente los conceptos teóricos del marxismo con un programa narrativo. La estructura posible de su film se basaría en “la metodología del cine-palabra, cine-imagen, cine-frase”.<sup>9</sup> La estrella sería el montaje intelectual, que según Eisenstein constituía una condición superadora del viejo montaje de atracciones. En lo que refiere a Joyce, también él había pensado en llevar su novela al cine, para lo que había imaginado convocar tanto a Eisenstein como al director berlinés Walter Ruttmann. Poco más se sabe de la reunión de Eisenstein con Joyce, y nada en concreto sale de este diálogo. Tanto el proyecto de filmar el *Ulises* como el de filmar *El Capital*, quedan inconclusos. Sin embargo, el enigmático encuentro entre estos dos precursores de la deconstrucción narrativa, marca un hito en la historia de las relaciones entre el cine y la literatura.

#### 4. Benjamin

Por la misma época del encuentro Eisenstein-Joyce, en noviembre de 1929, el filósofo alemán Walter Benjamin se desvela imaginando su obra de los Pasajes, que había encontrado su fuente de inspiración en la nueva arquitectura urbana vidriada de los pasajes comerciales, descubierta durante su permanencia en París dos años antes junto a la lectura de Aragon y de Breton, el deslumbramiento con el modernismo y el surrealismo, y la intención de escribir en coautoría con Franz Hessel un corto artículo sobre "Los pasajes" que culminaría con el desarrollo, entre 1927 y 1929, de una propuesta que llamaría "Los pasajes de París: una *féerie* dialéctica". Si bien no se ha estudiado claramente la influencia del *Ulises* de Joyce en el pensamiento benjaminiano, está claro que Benjamin conocía a Joyce, lo había leído y tributaba su pensamiento. Su amistad con Adrienne Monnier y la estadounidense Sylvia Beach, voluntaria de la Resistencia francesa, propietaria de la librería Shakespeare and Company, y editora de Joyce y del *Ulises*, sería una de las pocas que se mantendrían firmes a lo largo de los años, por lo menos hasta el internamiento de Benjamin en 1939 en el castillo de Breteuil, un año antes de su fracasado intento de exilio y efectivo suicidio en el pueblo de Port St. Pierre.



catalán de Portbou. Todavía en 1935, Benjamin pedía a Adorno el ensayo de Jung sobre el *Ulises*.

Un año antes que Eisenstein escribiera sobre su intención de filmar *El Capital*, a fines de 1926, Benjamin viaja a Moscú donde permanece hasta el 1 de febrero 1927. Benjamin va al cine y mira los films de Eisenstein y Vertov. También concurre el 16 de diciembre de 1926, junto a su amigo Bernhard Reich, al comité estatal de cinematografía, la Gosfilms, cuyo director Panski después de casi un mes y medio de esperas y contramarchas, le organiza una proyección, el 25 de enero de 1927, de *El acorazado Potemkin*, *La Madre* de Pudovkin, y un pastiche policial, *Proceso por Tres Millones*, de Protanazov. Es seguro que Benjamin ya conociera *El acorazado Potemkin*, film que el mismo Eisenstein había estrenado en Berlín en marzo de 1926, ocasión que había aprovechado para visitar el set donde Fritz Lang estaba filmando *Metrópolis*, así como para vincularse con los círculos intelectuales de la vanguardia berlinesa de entonces. De hecho Benjamin explica a Panski su intención de replicar la crítica de Oscar A.H.Schmitz al *Potemkin* de Eisenstein, réplica que le ha encargado la revista alemana *Literarische Welt*, para lo cual necesita ver el film, probablemente por segunda vez.

Observa Benjamin que el cine bolchevique deja los temas de la narrativa de la tragedia y la comedia por considerarlos epítomes de la vida burguesa. Se filman documentales, tanto educacionales sobre una variedad de asuntos, como históricos, políticos y de propaganda. El cine funciona llevando las imágenes de la modernidad, de la industrialización y de la técnica, a los lugares más remotos de Rusia, donde los campesinos no han visitado nunca una ciudad ni conocen los modernos medios de transporte. En un artículo publicado en marzo de 1927, titulado “Sobre la situación actual del cine ruso”,<sup>10</sup> Benjamin describe críticamente la situación del cine en la Rusia de esos días. Cuenta Benjamin que Eisenstein se halla filmando una película sobre la vida campesina, seguramente se refiere a *La línea general*, y que su preocupación por entonces es la del resto de los cineastas soviéticos, ésto es, la de llegar a un público campesino con una diferente modalidad en la recepción de los films, incapaz de apreciar la ironía y el escepticismo y que necesita de un lenguaje directo. Tanto el cine ruso como la comedia de Hollywood deslumbran a Benjamin por su posibilidad de generar ideología. Con referencia al cine ruso, en su réplica a Schmitz,<sup>11</sup> Benjamin observa que en la



naciones artísticas, entre los puntos de fractura de las mismas, el cine es uno

---

Present Situation of Russian Film” (1927). *Selected Writings* 2.

to Oscar A.H.Schmitz” (1927). *Selected Writings* 2.



de los más dramáticos porque permite la reproducción y emergencia de conciencia social. El cine hace estallar la vivencia del hombre común del mundo como prisión y lo hace como si fuera dinamita, en fracciones de segundo. Benjamin da como ejemplo dos de las escenas que han pervivido hasta hoy como dos de las más importantes de la historia del cine, el bombardeo de Odessa en *El acorazado Potemkin*, y el progrom de los cosacos en contra de los obreros de una fábrica en *La Madre*, de Pudovkin. Benjamin define al cine como el prisma en el que los espacios del entorno inmediato, los espacios donde la gente vive, trabaja y lleva a cabo sus proyectos, son procesados de modo comprensible, significativo y apasionado. Fascinado por las posibilidades del montaje, el raccord y el découpage, observa que el cine permite que el espectador realice extensos y prolongados viajes entre espacios y lugares vecinos o, más aún, entre sus ruinas, o que atravesase por una serie de situaciones inesperadas en épocas pasadas o futuras, sin moverse de la vecindad de su entorno. Benjamin ve en el cine una eficacia prismática para la representación de la historia y los colectivos humanos.

Después de 1929, cuando Benjamin conoce a Adorno y profundiza en los escritos de Marx, la propuesta elaborada junto con Hessel de arquitectura de los pasajes se convierte en *Das Passagen-Werk*, con una estructura que retoma la concepción del cine como estallido de partículas de experiencia generador de conciencia social, y conjuga esta concepción con la del montaje cinematográfico eisensteiniano de textos breves y fragmentarios. En el París decimonónico, transformado por la iluminación eléctrica, el telégrafo sin hilos, la urbanización y el avance de la haussmanización, y sacudido por la desesperación de la miseria y por el combate de barricadas, Benjamin advierte que estos cambios han producido un giro copernicano en la vida cultural urbana, tanto en la experiencia de la percepción moderna del mundo, como en la crisis de esa percepción. Benjamin explica esos cambios en la percepción a través del concepto de fantasmagoría, que deriva de su lectura en 1926 del apartado 4 del capítulo 1 del tomo I de *El Capital*, en donde Marx había explicado el carácter fetichista de la mercancía. La fantasmagoría benjaminiana se define como el potencial de recrear la ilusión de la mercancía en su forma moderna, y expande el concepto marxiano de “Vertrackten”, lo resignifica en los términos históricos de la cultura del nuevo siglo, lo sitúa en el marco de la revolución despertada por la cultura de entreguerras en las formas de la representación.



ogo interior y fluir de la consciencia, Eisenstein y su montaje intelectual, fantasmagoría y epifanía que la advierte, coinciden en su fascinación por la e la narrativa clásica y por su reflexión acerca de los límites entre

deconstrucción y verdad. Eisenstein buscará “una nueva forma de obra cinematográfica...más allá del drama, del poema y de la balada en el cine”, que eluda la forma narrativa, los protagonistas individuales, los argumentos dramáticos y los episodios históricos. Concibe a su futura creación sobre *El Capital* como “un filme discursivo”, “un cine tratado” o “un cine intelectual”, que refine los procedimientos, que agregue “perspectivas enteramente nuevas y algunas iluminaciones”.<sup>12</sup> “El primer esbozo-dibujo estructural de *El Capital* (será) parte del encadenamiento de un acontecimiento no-relativo cualquiera. Digamos, la jornada de un hombre, o algo aún más insípido. Los eslabones de la cadena son los puntos de partida de la formación de asociaciones que, por si mismas, posibilitan el juego de los conceptos... (que permiten llegar) de la manera más constructiva posible... a la idea de una intriga tan banal”.<sup>13</sup>

## 5. *Nachrichten*

El film de Kluge pretende retomar aquel esbozo eisensteniano y transponerlo como una atrevida composición de montaje de imágenes congeladas y secuencias fílmicas, tanto documentales como de ficción. Se ven secuencias de los films de Eisenstein y material de archivo en el que el director ruso aparece filmando, actuando, sonriendo con ironía. Sin condescendencia Kluge muestra a Eisenstein en el set de filmación de *Octubre*, en sus momentos de autofascinación, observando extasiado con prismáticos como un caballo es arrojado desde uno de los puentes de San Petersburgo y se estrella y hunde en el Neva. Eisenstein permitiendo ser filmado en su éxtasis. *Nachrichten* es un film sobre *El Capital*, sobre las notas de Eisenstein, también sobre el mismo Eisenstein y sobre la configuración del campo intelectual en el que sus notas tuvieron lugar. También sobre el montaje intelectual que Kluge hace para referir fílmicamente a todas estas cuestiones, sobre la aplicación a la obra de Marx del método de Joyce de fluir de la consciencia. Sobre qué hubiera pasado si Eisenstein hubiera efectivamente filmado *El Capital* con el método narrativo de Joyce. Sólo que no se trata de Eisenstein, sino de Kluge utilizando el método de Joyce y de Eisenstein para tratar de abarcar todo aquel campo intelectual.



“iluminaciones” de la traducción del ruso al inglés “glimmerings”, palabra que también como “destellos”. “flashes”.

El film es un ensayo teórico- histórico que consta de tres partes: “Eisenstein y Marx en la misma casa”, “Todas las cosas son personas encantadas”, y “Paradojas de la sociedad de cambio”, en las que se van sucediendo sin articulación entre sí 53 capítulos o escenas.<sup>14</sup> *Nachrichten* alterna dos series discursivas afectadas por sistemas de representación diversos. Una serie está compuesta por extensas entrevistas hechas a pensadores sociales y escritores con el estilo del reportaje televisivo o de la conferencia académica. La serie encuentra su

---

<sup>14</sup> De los cuadernos de filmación de Eisenstein. / Proyectos 1927-1929. / Tres extractos de *El capital* y de los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. / Nominal/ real. Montaje en serie. / Paisaje con industria pesada clásica. / El libro de las fuerzas esenciales humanas. / Un hombre es espejo del otro. / Lamento de la mercancía sin vender. / Máquinas abandonadas por los hombres. / Nosotros los habitantes del cosmos. / Encanto de la Antigüedad. / Dos informantes de la Stazi se preparan para su misión. / Preparación para el examen de oficiales en la Volksarmee. / Eran tiempos incómodos. / El capital se refuta a sí mismo. El Viernes Negro: 23 de octubre de 1929. / La sobrina nieta de la intérprete de Lenin: “La formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal”. / Conversación con Dietmar Dath: El capital, ¿puede decir “yo”? / El amor es más fuerte que el cemento. / La reencarnación de Tristán desde el espíritu del Acorazado Potemkin. / El hombre en la cosa. / Antorcha de la libertad. / Todas las cosas son personas encantadas. Peter Sloterdijk sobre las metamorfosis de la plusvalía. / Sonido de ambiente de una lucha laboral que ya no existe. / Canción de la grúa Milchsack Nr. 4. / ¿Qué significa “fracasar con buena cara” en la sociedad del riesgo? Con Oskar Negt. / Breve historia de la burguesía. / Las revoluciones son las locomotoras de la historia. Oskar Negt y Alexander Kluge. / La razón es una antorcha. / La revolución necesita tiempo. / ¿Qué es un revolucionario?. / Adiós a la era industrial. Un episodio con motivo del crac de 1929. / La guerra antes que la paz. De la introducción de los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. / Manifiestos de la inmortalidad. Boris Groys sobre los biocosmistas y las utopías biopolíticas en Rusia antes y después de 1917. / Rosa Luxemburgo y el canciller del Reich. / “Creo en la solidaridad”. La activista Lucy Redler sobre la huelga política y la resistencia social. / “Reina vapor, emperatriz electricidad”. / La teoría de la guerra relámpago de Karl Korsch. / Barcos en la niebla. / La concierge de París. / Sobre la génesis de la estupidez. De: *Dialéctica de la Ilustración*, de Marx Horkheimer y T. W. Adorno. / El maquinista Hopkins. Ópera industrial de Max Brand del año 1929. / Durs Grünbein: El hexámetro de Brecht a partir del *Manifiesto Comunista*. / El Marx temprano y el Marx tardío. / El trabajador colectivo de Verdún. Con la participación del dinamitero Helge Schneider. / ¿Cómo leer *El capital*? Con Oskar Negt. / Cuánta sangre y horror hay en el fondo de todas las “cosas buenas”!. / Introducción forzosa del intercambio. / Nunca he visto dos perros intercambiando un hueso. Rainer Stollmann sobre el valor de cambio. / Robinsones socialistas de 1942. / Joseph Vogl sobre ideología, alienación y relación subjetivo-objetiva. / Desaparecer humanos de las cosas. / La gran cabeza de Chemnitz. / La que tenga la mejor música será la ganadora. Con Atze Mückert como intérprete de Marx y compositor de música de películas para



modelo en la lectura eisensteniana de Joyce. “En el *Ulises* de Joyce hay un capítulo notable de ese tipo, escrito a la manera escolástico-catequizante. Se hace la pregunta y se recibe la respuesta. El tema de las preguntas gira en torno a cómo encender una lámpara de querosén. En cambio las respuestas son del orden metafísico”.<sup>15</sup> En *Nachrichten* el entrevistado es mostrado siempre en primer plano con la cámara fija que enfoca sus palabras durante la totalidad de la entrevista. En varias de las entrevistas, hay adelante del entrevistado una mesa con una lámpara de querosén. Otras veces una bombita de luz encendida es la única escenografía. El entrevistado está a veces incómodo, otras veces asiente a las afirmaciones de Kluge, que aparece de espaldas al espectador conversando activamente. Jameson (2009) ha sugerido que las entrevistas de Kluge se convierten en “interminables” e imbuídas de la “excitación didáctica y pedagógica” característica de las obras de Kluge. Sin un orden lógico, por lo menos para el entendimiento del espectador, se suceden entrevistas a la historiadora del cine Oksana Bulgakova, sobre el encuentro entre Eisenstein y Joyce; a la sobrina nieta de Lenin, Galina Antochewskaia sobre los cinco sentidos del hombre como base de las formas del trabajo; al filósofo Hans Magnus Enzensberger, sobre el derrumbe de la Bolsa de Wall Street en 1929; al escritor Dietmar Dath, sobre los ejes destacables en la obra de Marx; al régisseur Werner Schroeter, sobre su ópera en la que escenifica la reencarnación de Tristán en los sucesos de *El acorazado Potemkin*; al sociólogo Oskar Negt; a Boris Groys, sobre el biocosemismo en la Rusia de 1917; al filósofo Peter Sloterdijk, sobre la teoría del valor y los vínculos entre materialismo y literatura; a la actriz Sophie Rois, sobre el drama clásico y *Medea*; al poeta Durs Grünbein sobre la versión brechtiana en clave homérica del *Manifiesto Comunista*, entre otros.

La otra serie discursiva es la propiamente fílmica, que Kluge concibe como la filmación de un inmenso hipertexto plagado de referencias y múltiples bifurcaciones que el espectador irá enlazando sin una continuidad argumental, de manera no secuencial, aunque en ocasiones esta serie ilustra, complementa la serie de entrevistas. A la manera de un collage fílmico se combinan imágenes trabajadas digitalmente, esculturas, fotogramas, primeros planos sacados del viejo cine mudo, primerísimos planos de noticieros alemanes de los años sesenta, cine de ficción, cine documental, publicidades gráficas y televisivas, recortes de viejos periódicos, fotografías de actores, registros históricos, graffitis, caricaturas, collages de fotos y clips, ; óperas de vanguardia, dramatizaciones cortas. El hecho de que estas



referencias provengan de soportes disímiles y de que sean presentadas de manera alternada y repetitiva produce un efecto de aceleración y desenfreno. El acorazado del film de Eisenstein surca un mar que se va tiñendo de rojo, o deja el blanco y negro y va cristalizando en una gama de verdes y azules en una imagen que se repite y vuelve sobre si misma. El objetivo de la cámara se convierte en pantalla y plano en el que se proyectan clips con imágenes de la crisis de 1929. En el episodio “Lamento de la mercancía sin vender” se suceden imágenes de las sopas Campbell pintadas por Andy Warhol, de productos en cajones de descarte, de alimentos en góndolas de supermercados. Foto de Mae West. En la ópera *El acorazado Potemkin* de Werner Schroeter, los marineros son cantantes de distintos países del mundo que se rebelan sobre el puente de mando y se niegan a fusilar a sus compañeros. En el episodio “Breve historia de la burguesía” la burguesía contemporánea se hunde al ritmo del Titanic. En la ópera *Al gran sole carico d’amore*, de Luigi Nono, vemos escenas de la Comuna de París y de la Revolución Rusa y a Pavel morir cantando aferrado a su bandera. Un capítulo está dedicado a Rosa Luxemburgo y su militancia y asesinato se narran con fotografías de archivo modificadas digitalmente. En una escena con imágenes sin editar dos personas caminan por los senderos del cementerio de Highgate buscando la tumba de Marx. Una de ellas parece ir filmando la búsqueda, la cámara también se mueve con un efecto buscado de ‘steady camera’, y descubren que Marx no está enterrado bajo el monumento que lo conmemora, sino en un área del cementerio marginal y algo abandonada, bajo una lápida rota.

Todo este maremagnum de imágenes y textos es expuesto y articulado con una intención pedagógica mediante una superposición ordenada por capítulos, la exhibición de intertítulos que guían e informan al espectador, y la inclusión del recurso explicativo de la voz en off. Kluge incluye intertítulos y carteles con fragmentos de las notas de Eisenstein y citas de varios textos de Marx, *El Capital*, pero también los *Grundrisse* y la *Contribución a la Crítica de la Economía Política*, entre otros. Estos intertítulos tienen una estética de cartel de neón que reúne elementos del ‘pop art’, el marketing y la cultura de masas, las formas de representación del hiperrealismo, y la estética de irritación y subversión del ‘street art’, y en ellos los textos de Marx y Eisenstein, van siendo citados a través del ‘tagging’ y el ‘wildstyle’ con tamaños y formas variadas y colores brillantes y fosforescencias que los banalizan, los envuelven en un espíritu kitsch, los sitúan en una suerte de estética militante postmoderna.



colorido funciona como retruécano bajado al terreno de la imagen y aligera ico de los intertítulos. Con la inclusión del pop y del street art, Kluge

aggiorna y reactualiza las notas de Eisenstein que había sugerido que: “los elementos de *cette historiette* empuja(ran) a una utilización de *calembours*, retruécanos que estimul(aran) la abstracción y a la generalización”.<sup>16</sup>

Todo *Nachrichten* es un gran hipertexto fílmico que juega como retruécano. La entrevistas a intelectuales y académicos se alternan con el devenir de imágenes y sonido. En cuatro breves dramatizaciones Kluge se burla de la burocratización del marxismo a la vez que banaliza el uso que el estalinismo hiciera de Marx. En “Dos informantes de la Stazi se preparan para su misión” dos compañeras de la Stazi se ven obligadas a estudiar concienzudamente los textos de Marx, y una de ellas lee, relee y explica a la otra sin lograr ser entendida. La primera parece muy convencida y entusiasmada en tanto la otra no puede ocultar su molestia y aburrimiento. En “Preparación para el examen de oficiales en la Volksarmee”, una pareja de jóvenes soldados alemanes leen un texto de Marx en voz alta y a coro, tratan de memorizarlo, pero no logran entenderlo. Unas horas después, los mismos actores aparecen en dos nuevas dramatizaciones, primero en la Siberia de 1918, leyendo al unísono, “perdidos en los ‘Grundrisse’”, y luego como “Robinsones socialistas de 1942”, en plena Rusia estalinista, con sacos y gorros de piel y tiritando de frío, nuevamente leyendo al unísono, cada vez más alto, casi gritando, tratando de memorizar el texto de Marx. No falta la lámpara de querosén, imagen que cita a Eisenstein, esta vez cómicamente. “Se hace la pregunta y se recibe la respuesta. El tema de las preguntas gira en torno a cómo encender una lámpara de querosén”.<sup>17</sup>

Kluge sigue las notas de Eisenstein que imaginaba la conveniencia de incluir juegos de sentidos, “trampolines mecánicos conduciendo hacia las imágenes de la relación dialéctica con los fenómenos”. Sería “preciso estructurar la historieta en función del máximo de rentabilidad en su explicitación dialéctica. Como consecuencia, los elementos de la propia historieta serán sobre todo los que darán impulso a la abstracción y a la generalización”.<sup>18</sup> En el episodio breve “Reina vapor, emperatriz electricidad”, Rudolf Kersting y Agnes Ganseforth retoman la estética monocroma del cine silente y combinan una breve dramatización con siluetas y otras formas de animación. La música suena melódica y feliz y las imágenes que citan a la electricidad son brillantes y coloridas. Marx y Liebknecht son mostrados en uno de





sus encuentros en Londres, en diciembre de 1850, conversando sobre la invención de la locomotora eléctrica, invento que se muestra en una exposición en Regent Street y que constituye para Marx una imagen inspiradora de su modelo de aceleración de las fuerzas productivas. La locomotora eléctrica dirá Liebknecht, constituye un verdadero “caballo de Troya de la burguesía”. Los rostros de los actores son las clásicas fotografías de Marx y Liebknecht, y sus movimientos desfasados, como si se tratara de marionetas, producen un efecto de banalización risueña y a la vez de distanciamiento. Marx y Liebknecht conversan, se sientan a la mesa, parpadean, discuten agitando los puños, sin que sus rostros, los clásicos de la iconografía marxista, cambien la expresión irónica de Marx o la preocupada de Liebknecht que mira siempre hacia arriba y a la izquierda. La silueta de Marx se desliza mecánicamente por calles con paredes de ladrillos de una ciudad de la Inglaterra industrial.

## 6. Minuciosidad, metonimia, alegoría, ostranienies

La teoría de la mercancía es la base de la teoría económica expuesta por Marx en *El Capital*. Según Marx toda mercancía capitalista encierra un secreto, oculta a los ojos de los consumidores el carácter complejo de su valor y las relaciones de producción que la hicieron posible, el hecho de que es un producto histórico del trabajo humano. Mercancía, trabajo asalariado e industria están íntimamente vinculados. En el proceso del trabajo en la industria capitalista, el obrero vende al capitalista su fuerza de trabajo, hecho que permite al capitalista obtener un valor excedente que se llama plusvalor. La acumulación de plusvalor es el motor de la acumulación capitalista. Por lo menos en la época de la industria clásica, a mayor acumulación capitalista, mayor será la masa de trabajo asalariado y mayor la aceleración de las fuerzas productivas. En el proceso los hombres quedan inmersos en una segunda naturaleza que los aliena y los distancia del proceso histórico de producción y reproducción de sus propios medios de vida. En *El Capital*, Marx se refirió a la cuestión en estos términos: “A primera vista, una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata”, pero después de analizarla descubrimos que se trata de “un objeto endemoniado”<sup>19</sup>, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas” (1991:89). Eisenstein y Kluge se preguntan cómo



la edición alemán original, “endemoniado” en la traducción española de Pedro Scaron más a en el mundo hispanoparlante.

representar tal teoría en imágenes fílmicas. ¿Cómo filmar el fetichismo de la mercancía, su carácter “endemoniado”? ¿Cómo filmar la fantasmagoría?. Hacerlo supone aprehender en imágenes la articulación entre la mercancía, lo que la mercancía aparenta, su carácter ilusorio, y el proceso de trabajo humano que la hace posible.

En sus notas, más que inconsistentes y fragmentarias, Eisenstein imagina varios caminos. En primer lugar, filmar el relato minucioso de un día en la vida de un obrero: “Variante intermediaria del trabajo: partir del desarrollo trivial de una acción cualquiera. Por ejemplo, describir *minuciosamente* la jornada de un hombre narrada a la manera de un esbozo que da origen a digresiones. Únicamente para ese fin. Únicamente como pretexto para el desarrollo de las ramificaciones de la naturaleza asociativa de todas las fórmulas, generalizaciones y de los postulados sociales de *El Capital*... Recordar que este recurso está presente en la novela de Joyce, que narra minuciosamente un día en la vida de Leopoldo Bloom, lo que da pie a numerosas reflexiones”.<sup>20</sup> Otro recurso es introducir una imagen que sirve de motivo, de estrategia heurística para una explicación teórica en términos fílmicos, una explicación representada como metonimia. “Generalizar en nociones los hechos fortuitos que son presentados (será puro primitivismo, sobre todo si pasáramos de la falta de pan en la fila de una panadería para explicar la crisis del trigo y el mecanismo de la especulación. Partir, al contrario, de un botón de ropa y llegar al tema de la superproducción ya es más propio”.<sup>21</sup> Eisenstein imagina “las medias agujereadas de una mujer y las medias de seda de una publicidad de periódico. Cincuenta pares de piernas que se ponen a menearse y se multiplican. Revista. Seda. Arte. Lucha por el centímetro de media de seda... Los fabricantes de seda y los fabricantes de otros tejidos, que se oponen entre ellos”.<sup>22</sup> La imagen de las medias de mujer serviría como disparador para desarrollar los conflictos de los intereses económicos y derivados de la industria textil.

El tercer recurso es la alegoría. En Eisenstein, la imagen alegórica, también la metafórica, hace coincidir, condensa, las variables del contenido que se pretende representar, variables que serán trabajadas a través de la técnica del montaje intelectual y que, en combinación con el recurso joyceano de fluir de la consciencia, se orientan a transmitir determinado mensaje, en este caso develar el secreto de la mercancía. En su cine las alegorías son ricas y complejas



y marcan muy frecuentemente el momento de síntesis de la oposición dialéctica. Por ejemplo, en *Octubre* vemos la ya clásica imagen de Kerensky alternada en montaje rítmico con la de un autómatas de oro, regalo del príncipe Potemkin a Catalina la Grande, con forma de pavo real, que mueve la cabeza, abre las plumas mecánicas de su cola y da vuelta sobre un reloj. La rigidez del pavo en abrir su cola rítmicamente marca en primer lugar la oposición entre la arrogancia e inutilidad del zarismo, que regala y recibe objetos de lujo, pero que los ha perdido por haber sido derrotado. El ritmo del movimiento del pavo, su condición de autómatas, simboliza la artificialidad e inoperancia de la burocracia reformista, en este caso de Kerensky, y también la connivencia del reformismo de Kerensky, que mantiene todavía allí en su escritorio al pavo zarista, moviendo su cola, con los viejos intereses de las élites rusas.

Kluge retoma estos recursos pero los reactualiza. Al comienzo del film, la imagen de la sopa obrera hirviendo en primer plano, la mano de una mujer mayor la revuelve, y la siguiente imagen de un obrero alemán de principios del siglo XX con su plato de sopa, es alegoría y metáfora de la reproducción del obrero y de su clase, y marca para Kluge, como lo había representado antes para Eisenstein el freno para la revolución: “El hecho de que la mujer del obrero alemán sea una brava ama de casa constituye un mal considerable y un freno enorme para la revolución en las condiciones actuales en Alemania. La esposa del obrero alemán no dejará jamás a su marido sin algo caliente... En esto consiste su papel de freno negativo. En el guión, esto podría tener la forma de la “sopa caliente” (su significación a “escala mundial”). El gran peligro es de caer en la *niaserie* (...) a través de una muy fuerte “simplificación”. En la última parte, la sopa está preparada. Sopa sin sustancia. El marido llega. “Socialmente” furioso”.<sup>23</sup> En el film de Kluge el primer plano expresivo de la mano manchada, potencia la metáfora del plato de sopa con una nueva subjetividad.

Hasta allí la fidelidad formal al proyecto eisensteniano. En otros episodios Kluge resignifica el plan del director ruso en el marco de los nuevos paradigmas del conocimiento crítico contemporáneo de la sociedad y la cultura, lo libera de la alegoría, lo inscribe a la Foucault, como monumento que sólo puede conocerse a partir de su fragmentariedad y carácter discontinuo. El episodio filmado por Tom Tykwer, “El hombre en la cosa”, es un ejercicio metonímico sobre la minuciosidad de la imagen aplicada a la desmitificación de la mercancía.

), la calle, la vereda por la que una mujer camina y luego corre. La cámara



congela la imagen, panea y se detiene en el vestido de la mujer, recorre en plano secuencia, con minuciosidad, las baldosas de la calle, su sensorialidad, las señales de tránsito, se acerca a los 'graffiti' pintados en las paredes, focaliza sus detalles. Todo sucede mientras una voz en off rarificada va situando cada uno de esos "productos" en relación a la historia de su producción. La profundidad de campo al servicio de esta minuciosidad. Si la minuciosidad es hiperrealista, parece faltar en cambio la búsqueda de la alegoría.

En sus notas Eisenstein parece haberse anticipado a la concepción del materialismo cultural y a las transformaciones que se derivarían de una ruptura en las formas de la representación: "En lo que se refiere al materialismo histórico aclimatado a nuestros días, es preciso que yo descubra en *El Capital* equivalencias actuales para los momentos de ruptura de las épocas pasadas".<sup>24</sup> Leemos en sus notas que "la concepción de *El Capital* se desdobra en un ensayo visual de abordaje dialéctico. Estilísticamente se trata de una línea argumentativa cerrada sobre sí misma, en la cual cada tema sirve como punto de partida para un contenido ideológico cerrado, a pesar de ser materialmente dissociado al máximo, estableciendo con eso el máximo contraste".<sup>25</sup> Cuando Kluge filma las formas del trabajo en la industria capitalista, retoma la idea de Eisenstein de un contraste dialéctico en el nivel de la retórica, pero le quita la dramaticidad de la épica de *Octubre* y de *La huelga*, y lo aligera con gags en rarificación y en ostranenie. En el episodio "Paisaje con industria pesada clásica" Kluge incluye la música de Maeror Try y su álbum *Multiple Personality Disorder*, y muestra una fábrica de cuyas chimeneas sale un humo espeso pero veloz, cada vez más veloz, rápido y envolvente. En el paisaje quieto se produce una atmósfera de extrañeza, la velocidad del humo contrasta con su espesor y con el movimiento un poco más lento de un árbol movido por el viento en 'ralenti'. La densidad del humo marca la materialidad de la industria. Pero no es el viento lo que mueve al humo. La imagen configura una ostranenie, y es precisamente esa ostranenie la metáfora de la categoría marxiana de aceleración de las fuerzas productivas. En los capítulos "Nominal/Real. Montaje en serie", "El libro de las fuerzas esenciales humanas" y "Máquinas abandonadas por los hombres", con música de *Rigoletto* de Verdi y de Ennio Morricone, Kluge muestra las formas del trabajo obrero en la industria del postfordismo, y los procesos de automatización y robotización en la industria automotriz contemporánea. El efecto de aceleramiento del caminar de los obreros cita los gags del cine mudo y a *Tiempos Modernos*



de Charles Chaplin. Los ruidos y chirridos de las ensambladoras y la cadena de montaje acercan el plano y la velocidad del montaje en serie se alterna con publicidades del primer King Kong.

El plano secuencia del episodio de Tykwer deconstruye metonímicamente la duplicidad del valor de la mercancía. Kluge desencuadra la velocidad del movimiento del humo de la del viento que mece las hojas del árbol rarificada en ralenti. Y el obrero sigue siendo moderno, persiste trabajando con los pasos rítmicos de Charles Chaplin, y todavía no se liberó de la cadena de montaje que es ahora velocísima cadena de robotización. *Nachriten* constituye a la vez una pregunta por la posibilidad de la ausencia de la representación en su sentido moderno, y un montaje alegórico con formato de enorme hipertexto que describe el complejo entramado que configuró el campo intelectual en el que germinó el pensamiento de los primeros deconstructivistas de la historia de la cultura.

#### Bibliografía:

Benjamin, Walter, *Diario de Moscú*. Taurus. Barcelona. 1990.

Benjamin, Walter, Michael William Jennings, *Selected Writings 2 (1927-1934)*. Harvard University Press. 2003.

-----, *Selected Writings 4 (1938-1940)*. Harvard University Press. 2003.

Bulgakowa, Oksana, "Eisenstein, the Glass House and the Spherical Book. From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment". *Rouge 7*. 2005.

De la Vega, Eduardo, "Eisenstein y su concepción de la Historia en el proyecto inconcluso de *Que viva México*". *Film-Historia*. Vol. IV, núm, 1. 1994: 31-43.

Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós. Barcelona. 1984.

-----, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós. Barcelona. 1984.

Eisenstein, Sergei, "Notes for a Film of *Capital*". *October*. Vol 2. The M.I.T.Press, Summer



Jameson, Fredric, "Marx and Montage". *New Left Review* 58. July-August 2009.  
<http://newleftreview.org/?view=2793>

Kluge, Alexander, *120 historias de cine*. Buenos Aires. Caja negra. 2010.

-----, *Nachrichten aus der ideologischen Antike / Eisensteins Kapital*. Filmedition Surkamp. 2008. 3 DVDs.

-----, *Alexander Kluge*. Página oficial. <http://www.kluge-alexander.de/>

Marx, Karl, *El Capital*. Tomo I. Vol.1. Libro primero. *El proceso de producción del capital*. Siglo XXI. México. 1991.

-----, *Interviews and Recollections*. Barnes and Noble. New Jersey. 1981.

Michelson, Annette, "Reading Eisenstein Reading *Capital*" *October*. Vol 3. The M.I.T.Press, Spring 1977: 82-89.

-----, "Reading Eisenstein Reading *Capital* (Part 2)", *October*. Vol 2. The M.I.T.Press, Summer 1976: 26-38.

Ortiz, Renato, *Modernidad y espacio. Benjamin en Paris*. Norma. Buenos Aires. 2000.

Rentschler, Eric, "A cinema of citation: Eric Rentschler on the films of Alexander Kluge". *ArtForum*. [FindArticles.com](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_47/ai_n35574117/). [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_1\\_47/ai\\_n35574117/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_47/ai_n35574117/). Publicado en septiembre de 2008.

Scholem, Gershon, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Península. Barcelona. 1987.

Sholle, David, "Access through Activism: Extending the Ideas of Negt and Kluge to American Alternative Media Practices". *Javnost*. Vol 2. Issue 4. 1995: 21-35.

Van Eecke, Christophe, "Stock Footage and Shock Tactics. Eisenstein, Marx and Filming 'Capital'". *Project 'B-Sides and Rarities' at Lokaal 01*, Breda, Netherlands. 2009.

Volkov, Solomon, *El coro mágico. Una historia de la cultura rusa de Tolstoi a Solzhenitsyn*. Ariel. Barcelona. 2010.

